

# Criterios

## Historia y evolución de la policromía barroca

Teresa Gómez Espinosa<sup>1</sup> > José António Rebocho-Christo<sup>2</sup> > Carlos Moura<sup>3</sup> > Antonio Martín Pradas<sup>4</sup> > Michel Lefftz<sup>5</sup> > María Campoy Naranjo<sup>6</sup>

### Resumen

Este artículo fue realizado y presentado en el Congreso Internacional sobre Escultura Policromada (Lisboa, 2002) por técnicos especialistas del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (Sevilla), Instituto del Patrimonio Histórico Español (Madrid), Museo de Aveiro (Portugal), Universidad Nueva de Lisboa (Portugal) y del Museo de Lovaina La Nueva (Bélgica). El estudio se centra en la historia y evolución de la escultura en madera policromada, poniendo de manifiesto diferencias y similitudes entre los tres países participantes del Proyecto Policromía, enmarcado en el programa europeo Raphael.

Ya en la Antigüedad las culturas de la esfera mediterránea manifestaron su gusto por la escultura con aplicación del color, confiéndole una sensación de realismo y vida, tal como se puede apreciar en la imaginería egipcia y en los restos de policromía conservada en muchos mármoles griegos y romanos.

La imaginería y la retabística son sin embargo géneros artísticos genuinamente ligados a la Península Ibérica, constituyendo, sin duda, una de sus contribuciones más originales y valiosas para la Historia del Arte europeo y sus respectivos espacios coloniales, mostrando la policromía de estas obras la sucesión de los estilos artísticos y los cambios de gusto en el transcurso de las distintas épocas. Su estudio y documentación es a su vez de gran interés para los historiadores del arte, por todo lo que se encuentra reflejado en las distintas policromías, desde principios doctrinales hasta las modas de la corte.

Se verifica, no obstante, una disparidad importante en cuanto a la amplitud de los estudios históricos sobre esta materia en Portugal y España, dadas las circunstancias que se dieron en algunos núcleos artísticos españoles, encontrándose el otro país en una fase inicial y pionera de tales abordajes. En este contexto, el patrimonio escultórico de Bélgica actual representa otra situación, particularmente estudiada en el caso de Lieja, funcionando como un vértice estético hasta cierto punto diferenciado del triángulo subyacente en el proyecto conjunto aquí desarrollado.

Para definir técnicamente la policromía recurrimos al enunciado adoptado por el Grupo Latino de Escultura Policromada: La policromía es la capa o capas, con o sin preparación, realizadas con diferentes técnicas pictóricas y decorativas, que cubre total o parcialmente esculturas, elementos arquitectónicos u ornamentales, con el fin de proporcionar a estos objetos un acabado o decoración. Es consubstancial a los mismos e indivisible de su concepción e imagen.

Una policromía de calidad procura enriquecer el trabajo escultórico, iluminando las formas para obtener en ciertos casos un efecto de realismo en las imágenes, o de fantasía, en otros.

Se distingue la policromía de la pintura de caballete en que no tiene como finalidad representar un motivo o tema, sino revestir un volumen tridimensional, complementándolo y enriqueciéndolo, con la intención de alcanzar la imitación de lo natural. El color define las encarnaciones desnudas, matizando los pormenores representados en cada personaje, mientras que para reflejar las cualidades y características de las vestiduras y de los fondos, incorpora el brillo de las láminas metálicas, en una mayor verosimilitud del efecto cromático dominado por el oro.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que en las policromías estofadas se ejecutan, sobre todo en el siglo XVI, verdaderas miniaturas pictóricas: escenas religiosas y profanas, temas profanos cristianizados, grutescos, retratos, paisajes y fondos arquitectónicos.

### Palabras clave

Policromía  
Esculturas policromadas  
España  
Bélgica  
Portugal  
S. XVII-XVIII  
Barroco  
Rococó

- <sup>I</sup> Teresa Gómez Espinosa. Instituto del Patrimonio Histórico Español  
<sup>II</sup> José António Rebocho-Christo. Museu de Aveiro  
<sup>III</sup> Carlos Moura. Universidade Nova de Lisboa  
<sup>IV</sup> Antonio Martín Pradas. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico  
<sup>V</sup> Michel Leftz. Musée de Louvain-La-Neuve (Musée du Dialogue)  
<sup>VI</sup> Maria Campoy Naranjo. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

tectónicos donde se combinan las labores estofadas con el trabajo en relieve para crear perspectivas y dar profundidad a las escenas. Además de eso, debe considerarse aún la heterogeneidad de los materiales utilizados en el proceso policromo de acuerdo con las diversas texturas pretendidas, y que llevan a la aplicación tanto de materiales nobles, como el oro o la plata, como de incrustaciones de vidrio, simulando piedras preciosas y productos orgánicos como la cera; así como la inclusión de tejidos, ensamblables u otros tipos de postizos, con los que las imágenes vestidas alcanzan su exponente máximo.

La policromía de las esculturas, y especialmente la de los retablos, alcanza precios bastante elevados, sobre todo cuando se recurría al oro en abundancia. Este fue uno de los principales motivos del desacuerdo estilístico que podemos encontrar entre los objetos esculpidos y sus policromías. En numerosas ocasiones los retablos fueron dejados en blanco durante bastantes años, hasta la llegada de tiempos mejores en que se pudiese contratar la ejecución de la policromía, lo que ocasionó, por medio de esta, la introducción de nuevos postulados, tanto de índole doctrinal como de naturaleza estética o técnica (Fig. 1).

En lo que se refiere a los antiguos Países Bajos Meridionales, la policromía más corrientemente utilizada por los escultores de la época barroca (siglos XVII y XVIII) tenía por objeto imitar el mármol de Carrara. La presencia en Brujas de la Virgen de mármol blanco de Miguel Ángel, desde principios del siglo XVI, influyó ciertamente el gusto en estas regiones, a la vez que el modelo ideal de la estatuaría antigua, conocida a través de las colecciones de Rubens.

Aunque la investigación sobre policromía se había desarrollado en Bélgica, en los últimos veinte años, los estudios resultantes de la misma se dirigen, casi exclusivamente, a la policromía medieval. Actualmente, las publicaciones conteniendo observaciones de trabajo de campo sobre esculturas barrocas son aún raras. En cuanto a los preciosos datos recogidos en la investigación sistemática de los archivos, incluyen solamente una parte de los antiguos Países Bajos Meridionales - el antiguo Principado de Lieja.

## Fuentes para el estudio de la policromía

Uno de los campos fundamentales para el estudio de la policromía está relacionado con la información transmitida por las fuentes documentales. Se conservan estas en una gran variedad de instituciones, desde bibliotecas a archivos, civiles y eclesiásticos, de ámbito estatal, regional y local. Tratándose de textos de naturaleza eminentemente jurídica y contractual con las especificidades propias de cada país, su importancia se hace determinante para el esclarecimiento de numerosas cuestiones, incluso allende de la simple identificación de las autorías y de la cronología (Fig. 2).

En los escasos contratos encontrados en los archivos de Lieja, la alusión a la policromía se hace solamente de modo ocasional,

precisando simplemente la necesidad del blanqueo de las estatuas, sin exclusión de otras formulaciones más explícitas, como *estre polies et blanchies comme si c'estoit du marbre*<sup>I</sup> o incluso *blanchir, lustrer et polir comme un marbre d'Italie*<sup>2</sup>.

Un segundo campo igualmente de la mayor relevancia es el de la tratadística, aunque sean escasos los tratados donde las técnicas de policromía merezcan una particular atención. Lo más interesante para el estudio de estas técnicas es, indudablemente, la obra *El Arte de la Pintura*, del sevillano Francisco Pacheco, publicada en 1649, a la cual habrá que añadir su contemporánea, los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, publicada en 1633, aunque menos abundante de noticias técnicas. Poco antes, en 1615, había sido mandado a imprenta, en Lisboa, el tratado *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva*, del autor Filipe Nunes, la más significativa contribución del medio artístico portugués para el registro de estas prácticas. Casi un siglo después, en 1708 y 1724, se publicaría además *El Museo pictórico y escala óptica*. El *Parناسo español pintoresco y laureado*, de Antonio Palomino de Castro y Velasco en una derivación directa de Francisco Pacheco enriquecida por la anotación de múltiples noticias y curiosidades.

En los tratados de arquitectura, ampliamente difundidos en diferentes círculos de actividad artística y cultural, en los repertorios de grabados y estampas de origen italiano, flamenco o francés, en la pintura, en los patrones de diseños textiles o incluso en piezas de joyería, se encuentran muchos de los modelos repercutidos en la ornamentación policroma de la imaginería y de la arquitectura de retablos.

En los Países Bajos Meridionales, Watin, en su tratado de arte del pintor, dorador y barnizador retoma una fórmula para obtener un barniz blanco y pulido al óleo qui imite et porte la *fraicheur du marbre*<sup>3</sup>, como era demandado por el gusto dominante. El proceso está claramente explicado en esta obra, inicialmente editada en París, en 1773, de la cual una nueva edición sería publicada en Lieja cinco años después.

## La organización laboral y su reglamentación

Una primera evidencia que se nos presenta en este campo es la de la variación, según las regiones y las épocas, de los términos relativos a los mismos oficios y se da la circunstancia de que una misma persona sea especialista en más de un oficio, como ocurre con el escultor-ensamblador o con el pintor-dorador. Es frecuente también encontrar palabras diferentes para denominar una misma especialidad. De ahí, las ambigüedades y dificultades encontradas en la definición de algunos oficios.

En los siglos XVII y XVIII los artistas y los artesanos se organizaban en gremios profesionales de origen medieval; cada gremio había es-



1

tablecidos sus estatutos a través de los cuales se controlaba el trabajo y la comercialización de las obras. Estos gremios y cofradías tuvieron un motivo religioso vinculante, la devoción de sus respectivos patronos, aunque San Lucas sea el patrón por excelencia del Gremio de los Pintores. En España, los pintores doradores no aparecen aún diferenciados en las ordenanzas de Córdoba de 1493, lo que no ocurre hasta las de 1593. En las de la Cofradía de San Lucas, de Zaragoza, en 1517, se individualizan los pintores de retablos. Con la Recopilación de las Ordenanzas de Sevilla, compendiadas por los Reyes Católicos, las instituciones profesionales vieron integrada su legislación específica en el contexto general de la estructura socio-económica de la ciudad. Publicadas en 1527, estuvieron en vigencia hasta principios del siglo XVIII, cuando volvieron a ser reeditadas sin modificación o anotación alguna. En Granada, también la ley se ocupó de reglamentar los campos que correspondían al pintor y al escultor, cuando en 1525 se determinó la promulgación de las Ordenanzas de los pintores. Para eso, tal como sucedió en Sevilla y en Castilla, fue creada la figura de los veedores, responsables de la vigilancia del cumplimiento de estas normas. De la realización de la policromía se encargaban, pues, los pintores capacitados para ello. En el siglo XVI, los que detentaban este oficio eran los más considerados socialmente entre los profesionales participantes en la construcción de retablos. Siendo el oro un material caro, su manipulación revalorizaba el oficio de dorador.

En Portugal, el Livro dos Regimentos de los oficiales mecánicos de la ciudad de Lisboa, reformulado por Duarte Nunes de Leão en 1572, por incumbencia del respectivo Senado, estipulaba en el capítulo relativo a los pintores el modo como se debería procesar el examen de estos profesionales en la especialidad del dorado y del estofado así como de las encarnaciones. En estas disposiciones se fijan, así, los principios legales en vigor para la actividad, tal y como en el país vecino.

Destacados pintores del panorama artístico español del siglo XVII obtuvieron la calificación de pintores de imaginería, entre ellos



2

Diego Velázquez y su suegro Francisco Pacheco, a cuya experiencia se deben los conocimientos transmitidos en la ya referida Arte de la Pintura. Aprovechando los magníficos resultados obtenidos al policromar obras de Gaspar Núñez Delgado y de Juan Martínez Montañés, como el Cristo de la Clemencia para la Cartuja de Santa María de las Cuevas o el retablo de San Isidoro del Campo, en Santiponce, de autoría de este último, Pacheco trabaja además la admirable imagen de San Jerónimo Penitente, de la que dice ser cosa que en este tiempo en la pintura y escultura ninguna le iguala <sup>4</sup>.

Con el pintor colaboraban el estofador, el tapicero (que aplicaba los colores), el grabador, que usaba patrones trazados y el encarnador. Los pintores y doradores de imaginería originaban auténticas dinastías, pues el título pasaba de padres a hijos, o, en su defecto, a yernos, manteniendo abierto el taller durante varias generaciones. Los lazos familiares aseguraban, por consiguiente, las relaciones laborales y los intereses comunes.

En los siglos XVII y XVIII surgen casos en que una misma persona reunía los títulos de pintor y escultor, actuando, en ciertas ocasiones como el policromador de su propia obra. Esto ocurre en la escultura barroca con, entre otros, Alonso Cano, José de Mora, José Risueño y Luisa Ignacia Roldán. Otras veces es frecuente la colaboración entre pintores y escultores de la misma época: Pablo de Rojas-Pedro Raxis, Gregorio Fernández-Diego Valentín Díaz, Juan Martínez Montañés-Francisco Pacheco, Manuel Pereira-Francisco Camilo.

En el caso de Portugal, podríamos mencionar a este propósito la figura de Joaquim Machado de Castro, especialmente interesante por la importancia de su obra en el panorama del siglo XVIII. Heredero de una sólida tradición de talleres, la relación con las prácticas de la policromía es aludida en uno de sus escritos ya tardío, de donde se desprende la posibilidad de la realización de la pintura en imágenes de su autoría o, por lo menos, la dirección de la respectiva ejecución, con la elección de los patrones y



1. Cornelis Vander Veken (1657-1740), San Antonio. Madera policromada, h. 190 cm. Lieja, Iglesia de Sainte-Catherine
2. Jean Del Cour (1631-1707), Santa Catalina, 1692. Madera policromada, h. 185 cm. Lieja, Iglesia de Sainte-Catherine
3. San Juan Evangelista. Terracota policromada. Siglo XVIII. Museo de Aveiro.
4. Santo Apóstol (?) (Pormenor). Madera policromada. Relieves aplicados en cera-resina. Siglo XVII. Museo de Aveiro



3

motivos adecuados<sup>5</sup>. Ya el silencio de su Dicionário Filosófico da Arte da Escultura, sobre esta materia, tendrá que ser entendido no como una desvalorización de la policromía como tal, sino en el ámbito cultural de las referencias subyacentes al propio texto.

Por lo general los pintores no firman sus policromías, aunque excepcionalmente se encuentren trabajos firmados, como el caso de Inés Salzillo, o si no ciertas marcas con piñas y pájaros, supuestamente de taller, encontradas en algunas policromías portuguesas. Entre estas podríamos significar los casos recientemente detectados en esculturas del Museo de Aveiro, integrados en suntuosos patrones de policromía (Fig. 3 y 4).

Muchas esculturas, sin ser firmadas por sus autores, al menos de forma visible, acaban por serlo en el interior de las imágenes, lo que fue posible verificar gracias a las intervenciones de restauración de obras de artistas andaluces como Juan de Mesa, Andrés de Ocampo, José de Arce o José de Mora, entre otros. Esto hace que se cuestione la idea tradicional de la ausencia de marcas de autor y que nos interroguemos sobre su intención y su clara voluntad de dejar huella del trabajo, pero de forma oculta, pues escondían las referencias a la autoría en el interior de las obras, en lugares inaccesibles, recurriendo a pergaminos o papeles, con la indicación del nombre, fechas o lugares de ejecución.

En España, la contratación de colaboraciones profesionales era realizada por dos o más maestros, con frecuencia ligados por lazos familiares, por un tiempo determinado, aunque muchas veces disueltas antes del plazo previsto por falta de una de las partes. Así participaban en la conclusión de las obras contratadas por los socios (en caso de fallecimiento o de ausencia) obteniendo un lucro común después repartido por los diferentes talleres. Esto permitía resolver la descompensación económica y laboral de la marcha normal de los talleres, o poder apoyarse un entallador en un escultor para contratar retablos de imaginería. También permitía agilizar la entrega de los encargos. La asociación



4

con pintores resolvía la policromía de los retablos en un espacio de tiempo más breve. En caso de grandes retablos podían llegarse a asociar un gran número de equipos.

En el antiguo Principado de Lieja, los archivos conservan los nombres de varios pintores algunos de los cuales especializados en trabajos de policromía. Es el caso de Marie Rulquin que, en 1709, se le paga pour avoir peint et dorez...<sup>6</sup> diversas piezas en la Colegial de San Pedro en Lieja y en 1730-31, por trabajos de policromía En la Colegial de San Tomás en la misma ciudad. En 1746, Jean Kinable es contratado para dorar los elementos de madera del nuevo altar mayor de la Colegial de Saint Martin, en Lieja. El Libro de Cuentas del pintor y rey de armas de Lieja, Simon-Joseph Abry contiene numerosas informaciones de utilidad que permiten hacerse una idea relativamente precisa de la diversidad de sus actividades profesionales. El pintor realiza por ejemplo proyectos de mobiliario, pintura, dorado y mármol de altares y le son encargadas estatuas para pintar.

## Antecedentes de las técnicas de policromía

En la Península Ibérica el gusto por el enriquecimiento de las esculturas mediante la policromía se remonta a tiempos protohistóricos, recordemos los magníficos ejemplares de la estatuaria ibérica en piedra como las Damas de Elche y de Baza, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Tras la marginación del aditamento cromático vigente durante la época romana en Occidente, en la Edad Media, resurgió el uso del color en la estatuaria a partir de una concepción estética bizantina. El uso de la policromía se generaliza en estrecha relación con el predominio de las imágenes religiosas destinadas al culto y adoctrinamiento de los creyentes (Fig. 5).

Una mayor elaboración técnica y decorativa se manifiesta ya en las imágenes góticas, aunque tengamos que esperar hasta el siglo XV para encontrar la generalización de la utilización del oro en estos trabajos, y hasta el último Gótico para ver suntuosas ornamentaciones policromas; para ello se recurre a un variado repertorio que incluía todas las técnicas fundamentales, que serán constantes en los estilos artísticos posteriores.

La mayoría de las técnicas empleadas en la policromía de la escultura tiene pues su origen en el Gótico, sería en pleno siglo XV, cuando se desarrollan las técnicas más complejas, que alcanzarán su esplendor a finales de esta centuria y comienzos de la siguiente. Lo que coincidió con la realización de los grandes retablos en los que intervinieron tantos maestros nórdicos afincados en la Península Ibérica, como maestros locales, formados en los talleres de los anteriores.

Dorados, estofados, corlas y decoraciones aplicadas se encuentran en los repertorios policromos del Gótico Tardío. La técnica más compleja es la del brocado aplicado, de origen centro-europeo y restringida temporalmente desde su aparición, a mediados de siglo XV, hasta su desaparición a mediados del siguiente, aunque su periodo de esplendor termine en el primer tercio de esta última centuria, coincidiendo con el mayor desarrollo y uso de los estofados.

En Portugal, donde esta influencia también se hace notar, es posible individualizar la técnica del brocado aplicado en algunos de los planos de fondo de los grupos de la predela del importante retablo de la capilla mayor de la "Sé Velha" de Coimbra, con autoría de los flamencos Olivier de Gand y Jean d'Ypres entre 1503 y 1508, así como, en algunas esculturas de las andas del Convento de Cristo, en Tomar, del mismo Olivier de Gand.

No volveremos a encontrar una técnica similar hasta que reaparezca la utilización de los relieves aplicados en las policromías barrocas portuguesas, una interesante cuestión de naturaleza histórica y estética todavía por desarrollar y profundizar en sus diferentes implicaciones. En un contrato celebrado el 12 de Junio de 1600 entre el pintor dorador Salvador Mendes y el pintor al óleo Francisco Correia para la Misericordia de Oporto, en relación con la policromía de las imágenes de los cuatro Evangelistas de la capilla mayor de la correspondiente iglesia se estipulaba, por ejemplo, que o brocado das figuras ou roupas delas levará seus altos de Relevo para que faça as alcachofras e altos mais fermosos e aprazeis. Añadiendo a continuación, que todos os vestiduras nas bordas leve suas bordaduras lavradas de pedraria e engastes muito ricas de pintura<sup>7</sup> (Fig. 6).

Ello refleja y documenta la continuidad de esta práctica, aunque el estado actual de las esculturas, cubiertas por una capa de blanco, limite la correcta evaluación del cumplimiento del contrato. En el ámbito del presente Proyecto fue posible, averiguar, no obstante, a propósito de la imagen de Santa Juana de Aveiro,

5. Cristo con policromía original de mediados del siglo XIII. Iglesia de San Pedro. Siresa (Huesca)

6. Santa Juana Princesa. Madera policromada con relieves aplicados en cera-resina. Ca. 1693. Museo de Aveiro

como este proceso continúa mereciendo el aprecio de los clientes portugueses en el declinar del siglo XVII (Fig. 7).

Es con el final del Gótico y el Renacimiento, en el siglo XVI, cuando se desarrolla y se consolida una de las técnicas de policromía más complejas y de mayor pervivencia y extensión: el estofado, unido a la tradición de los imagineros y pintores, tanto peninsulares como forasteros aquí afincados. Esta es una de las técnicas más vistosas, los colores se superponen al oro y, en ocasiones, a la plata, imitando los tejidos de ricas labores, como los damascados y brocados. Estas labores policromas se combinaban con los cincelados o punzonados que salpicaban la superficie dorada, logrando la creación de efectos de relieve de gran realismo.

El estofado adquirirá su esplendor en el siglo XVI y se mantendrá vigente a lo largo de las dos centurias siguientes en la mayoría de las regiones peninsulares, si bien en el siglo XVII se alterna este procedimiento decorativo con otros más sobrios y concordantes con las doctrinas emanadas del Concilio de Trento. Se encuentran así numerosas imágenes, especialmente en Castilla y su área de influencia, policromadas en tonos planos (colores opacos), reservándose los motivos en lo que se incluye el oro o la plata (estofados y corlas) para resaltar las cenefas de la indumentaria o ciertos detalles puntuales.

Siendo el tratamiento del oro muy abundante en el Gótico Final, en las arquitecturas de retablos se generalizan entonces el dorado, combinándolo localmente con algunos colores, principalmente el azul y el blanco; en la imaginería gótica el oro se convierte en el principal protagonista, por la abundancia de su utilización en las vestiduras, encontrándose superficies doradas con terminación de bruñido y, también frecuentemente, los cabellos en oro mate. La desaparición de estas superficies acabadas en oro, cincelado o no, es evidente a partir del primer Renacimiento, susceptibles solamente de ser encontradas en casos aislados de carácter retardado, lo que sucede con la escultura de Alonso Berruguete, que policromaba la propia obra usando el oro con la idea de obtener su particular expresionismo cargado de espiritualidad.

La encarnación era la última operación a realizar en el proceso de la policromía, aunque su preparado fuese el primero en hacerse, preparación que variaba de acuerdo con la técnica a emplear. La pintura de las zonas desnudas, encarnación (encarnación o encarnadura en lengua castellana), se valía de acabados mates y brillantes o a pulimento, según el gusto de cada época.

La evolución de las técnicas y de los procesos de la policromía es escasa desde el Gótico final hasta los postreros años del Barroco, dándose no obstante una evolución estilística acorde con los cambios de estilos artísticos, condicionados siempre por el dogma de la Iglesia Católica, cliente principal de los escultores, colocando este género artístico al servicio de la propaganda religiosa. Así se manifiesta la reacción de los artistas ante los postulados contrarreformistas, primero en una actitud de acuerdo con la sobriedad



5

primitiva surgida del Concilio de Trento, y más tarde con la ostentación propia de las expectativas de la Iglesia Triunfante.

## La policromía del siglo XVII

En los primeros años del siglo XVII existe una clara continuidad de las policromías manieristas en las diferentes regiones de la España de los Austrias, aunque se manifieste ya abiertamente el cambio estilístico originado por la doctrina contrarreformista: desaparecen del catálogo ornamental todos los motivos que podrían atentar contra el decoro, como seres fantásticos, desnudos y grotescos, para ser sustituidos por motivos naturalistas en una gama restringida a entidades vivas (pájaros, figuras infantiles o angélicas, pájaros y plantas, denominados grutescos). Esta es la fase inicial de la policromía barroca, que Echeverría y Bartolomé denominaron de "pintura del natural", abarcando los años de 1580 a 1675. A estos se añaden imitaciones de piedras preciosas, paisajes y arquitecturas (en los fondos de los relieves) y, con menor frecuencia, miniaturas con escenas extraídas de las Sagradas Escrituras y de las vidas ejemplares de los Santos, generalmente dispuestas en las orlas de las vestiduras de las imágenes religiosas, como las incluidas en la capa de San Pedro de Gregorio Fernández en el Museo de Valladolid, o las que motean la túnica del Niño Jesús del Dolor de Alonso Cano, de San Fermín de los Navarros, en Madrid (Fig. 8).

Aunque se incorporen nuevos diseños textiles, continúan siendo utilizados patrones similares o iguales a los utilizados en el siglo XVI, con exclusión de los elementos citados, salvo raras excepciones en las que aún se incluye discretamente algún motivo fantástico. Esto supone un claro empobrecimiento con relación al mo-



6

mento de mayor esplendor de la policromía quinientista, el Manierismo (Fig. 9).

Las técnicas de policromía continuarán siendo las mismas en lo que se refiere al dorado, bruñido o mate, y al estofado, tanto el realizado a punta de pincel como el grabado o esgrafiado, produciéndose, sin embargo, un declive notable en la utilización de otras técnicas como las ya mencionadas corlas, tan limitadas en el siglo XVII, aunque regresen más tarde con la barroquización de finales del siglo XVII y XVIII (Fig. 10).

La policromía ricamente estofada alternaba con otra más sobria de colores planos, animada solamente por las orlas de las vestimentas. En estas, el policromador podía hacer gala de su imaginación y habilidad. Orlas y galones sirven de marco a ricos motivos como las pedrerías citadas contrahechas, imitando joyas engastadas, realizadas a punta de pincel y grabadas. Los relieves eran obtenidos a partir de procesos distintos: el denominado picado de lustre, mediante el cincelado del oro y el brocado, que se obtenía con diferentes realces, como el de tres altos, que en Castilla y en Álava se realizaba con pincel, sin usar oro o restringiendo su uso, trabajando los colores para obtener luces y sombras. También se recurría a la mal llamada técnica de barbotina o del yeso moldado, menos frecuente. Y además de la imitación con fidelidad, a punta de pincel, de los rudos tejidos de estameña de los hábitos de los Santos, además de los ricos tejidos brocados y adamascados de las vestiduras de los mismos, siguiendo, una vez más, los patrones contemporáneos del diseño textil, sobre todo los italianos, especialmente los florentinos y los encajes venecianos, con lo que los hábitos de las Ordenes se convertían en fantasías ajenas a la sobriedad conventual y propias del lujo cortesano (Fig. 11).



Predominan las encarnaciones mate, sobre todo en la primera mitad del siglo, pues así podían obtener efectos naturalistas de transparencia y matizar todos los pormenores, según la condición de los representados y de acuerdo con el realismo imperante. Se utilizaban también las encarnaciones mixtas realizadas con pulimento (a efectos de conseguir una mayor resistencia) y acabados en mate, a efectos de obtener un resultado más naturalista. En algunas imágenes de encarnación mate encontramos los ojos realizados con pulimento con intención de crear un efecto próximo al natural, para lo que se recurría también a la inclusión de ojos de cristal. Y se desprecian las policromías brillantes, que tanto desagradaban al sevillano Pacheco, por él calificadas de platos vidriados, presumiendo de haber sido el primero en dejar de usarlas, aunque eso no sea totalmente cierto, dado que desaparecieron de Castilla unos años antes que de Andalucía. Recordemos, a este propósito, el ya citado San Jerónimo Penitente de Montañés policromado por el mismo Pacheco. La policromía de esta obra, efectivamente, es paradigmática de los postulados contrarreformistas; el realismo de la figura realizada con auténtico virtuosismo y maestría por Montañés se ve realzado por un laborioso trabajo pictórico, en el que el pintor logró reflejar con autenticidad todos los matices propios de las encarnaciones de un eremita penitente.

Realizadas generalmente al óleo, las encarnaciones conocen algunas excepciones en la Escuela Sevillana, donde el retablo jerezano de la Cartuja de la Defensión, contratado por José de Arce en 1639, presenta encarnaciones al temple, tal como el de San Simón, estudiado para este Proyecto (Fig. 12).

Por regla general las encarnaciones andaluzas, y más concretamente las granadinas, debido a la influencia italiana de la escultura policromada del siglo XVI, son claras y cuidadas, destacándose, por ejemplo, las de Alonso Cano, de los Mora o de José Risueño. Los policromadores granadinos no abusan de los contrastes bruscos, aplicando encarnaciones limpias y consiguiendo verdaderos efectos pictóricos que modelan los volúmenes a la perfección. Esta tendencia comenzó a finales del siglo XVI, triunfando con Pedro de Raxis y Alonso Cano en el siglo XVII, volviéndose a esta práctica en el siglo XVIII con José Risueño (Fig. 13).

Varias diferencias se aprecian en este período entre las distintas regiones españolas, utilizándose en Castilla con frecuencia policromías más sobrias en la imaginería, sobre todo en lo que se refiere a las vestiduras de los Santos, mientras que en Andalucía o en el País Vasco se utilizaba con mayor profusión el estofado con fines decorativistas. Si revisamos la producción escultórica del maestro por excelencia de la Escuela Castellana del siglo XVII, Gregorio Fernández, encontramos una mayor riqueza policroma en las obras más antiguas, después paulatinamente se decanta hacia la sobriedad, al menos en el área más próxima del foco de Valladolid, lo que es extensible a Madrid, capital y sede de la corte, pero no a otras regiones adyacentes, como el País Vasco o La Rioja (Fig. 14).

7. Detalle de la vestimenta de San Simón Apóstol. Esgrafiado, rayado y punzonado
8. Niño Jesús del Dolor. Alonso Cano. San Fermín de los Navarros (Madrid)
9. Policromía manierista con seres fantásticos. Retablo mayor de San Eutropio. El Espinar (Segovia)
10. Policromía sobria de San Ruperto. Manuel Pereira. Convento de las Benedictinas de San Plácido (Madrid)

También es cierto que en los grandes retablos castellanos de Gregorio Fernández continúan realizándose policromías de gran riqueza en la fase más activa de su producción, coincidiendo así con las magníficas policromías de los retablos vascos, entre los cuales se incluye el de San Miguel de Vitoria, una de sus obras primas.

Es también en este momento cuando se populariza la inserción de elementos ajenos a la pintura, los postizos, adquiriendo un gran desarrollo, sobre todo en las imágenes devotas, al mismo tiempo que se generalizan las imágenes de vestir o vestideras, también denominadas de bastidor o candelero (Fig. 15).

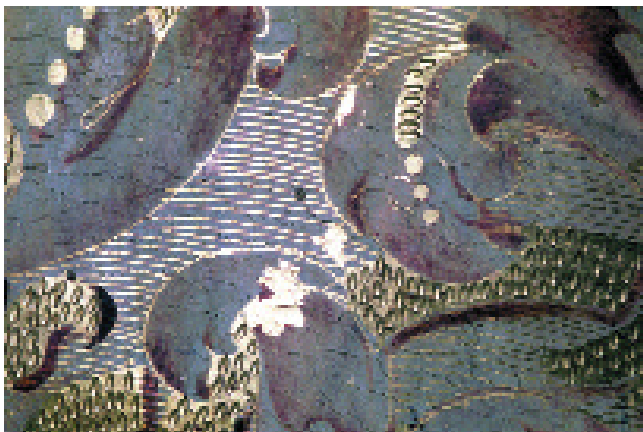
Estas últimas se desarrollaron sobre todo en Andalucía, así como entre la clientela religiosa de menores recursos económicos. En el caso portugués, en que los postizos no asumen la misma importancia que en la escultura española, alcanzarán también un lugar significativo las imágenes de vestir normalmente conocidas por imágenes de roca.

En la perspectiva crítica de algunos historiadores, el origen de los postizos se encuentra en la intencionalidad de la propia escultura, cuya finalidad es la de animar la obra buscando en cada momento el realismo y la naturalidad. Para eso se recurrió a los más diversos materiales: ojos de pasta de cristal, dientes de pasta, pestañas y cabellos naturales, lágrimas de cristal, uñas de hueso, coronas de espinas, puntillas y encajes (a veces de hilos metálicos), tejidos, cuero, puñales y espadas, cuerdas, etc., y un nutrido conjunto de joyas y bisutería, todo en busca de un efecto lo más realista posible para conmover al espectador.

Las vestimentas "postizas" que lucen las imágenes religiosas en España acostumbran a seguir las modas de cada época. Así, a comienzos del Barroco se imitarán los severos trajes de las viudas españolas en las ropas de las imágenes marianas de la Pasión, introduciéndose en ellas sin embargo más tarde los lujos de la moda cortesana, o adoptando además atributos de cuño monárquico, tales como mantos, cetros y coronas.

En el tercio central de la centuria se impone una policromía de colores vivos y ricos esgrafiados sobre el desarrollado volumen de los relieves que cubren los retablos plenamente barrocos. El oro brilla y reverbera con gran intensidad sobre estas superficies prolijamente talladas, el estofado se reduce a zonas puntuales, encontrándose así labores esgrafiados sobre el follaje y los frutos que componen guirnalda y festones (rayados, punzonados, ojeateados, escamados, retículas, etc.), mientras que los ejecutados a punta de pincel se reducen utilizando colores predominantemente claros dentro de las gamas de azules, rojos y verdes.

En la última década del siglo se impone un estilo decorativo conocido como Churrigueresco, que alcanzó una enorme difusión sobrepasando las fronteras peninsulares, como había ocurrido con estilos anteriores, aunque alcanzando una mayor extensión al generalizarse en Iberoamérica. El nuevo estilo condicionó otro cambio de gusto en



7



9



8

las policromías, correspondiente a la fase en que Echevarría y Bar-tolomé la califican de "distensión" y sitúan entre 1675 e 1735. Los retablos albergan cada vez menos imágenes en favor de un mayor protagonismo de la arquitectura, que con los Churriguera se recubre enteramente de tallas decorativas. Los antecedentes se encuentran en Castilla en el segundo tercio del siglo, a partir del desarrollo del denominado retablo castizo madrileño, y la tendencia de trazar dispositivos que integran un gran cuadro central acompañado por es-caza imaginería secundaria. Los colores contrastan con el oro bru-ñido predominante, aumenta también el uso de la plata, con una buena veladura de barniz procurando la apariencia de dorado, es-maltado, o además acabada en mate. Vuelven a estar de moda las depreciadas encarnaciones de pulimento, más acordes por su brillo aporcelanado con la nueva estética, aunque persistan las mixtas y las mate. Por otro lado, empiezan a imitarse piedras como los jas-pes y los mármoles, o de otros materiales como a concha de tortu-ga, lo que alcanzará su pleno desarrollo en el siglo siguiente.



10

Todo esto originó que en determinados centros artísticos regio-nales, como es el caso de Granada, se produjese una verdadera fiebre de renovaciones tanto policromas como de repintes, evi-dente en el ejemplo de la ermita de Vera Cruz de Bornos (Cádiz), en cuyo retablo renovado en 1717, se utilizaron colores de tonali-dad fuerte, en él intervino el dorador Cristóbal Marrón que jaspeó los fondos de azul.

En los antiguos Países Bajos Meridionales, como se señaló al principio, prevaleció el gusto por la imitación del mármol y la blancura inmaculada de las esculturas contrastando con el lu-jurante colorido de los elementos arquitectónicos, ornamentos y pinturas. La prolongada estancia de Rubens en Roma no fue ajena al desarrollo de esta tendencia, verificándose en el siglo XVII una fidelidad al modelo antiguo, en vigor a partir del Re-nacimiento, con alguna circunstancia puesta en causa (Fig. 16. Fig. 16 y 17).





11

Sin embargo, es posible encontrar algunas situaciones de utilización de plateados y dorados. Diversas obras esculpidas tratadas por el IRPA asocian, también, la preciosa hoja metálica para las vestiduras y cabellos con el blanco pulido de las encarnaciones. En estas condiciones, se encuentran un par de ángeles adoradores, esculpidos por Jean Del Cour para la iglesia de Saint-Monon, en Nassogne (Ardenas).

## La policromía del siglo XVIII

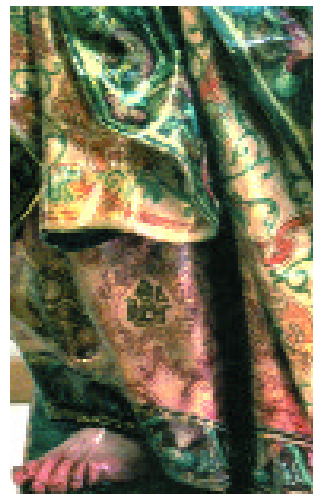
En los primeros años del siglo XVIII continúa la tradición de la policromía española iniciada a mediados o finales del siglo anterior. Los escultores que trabajan en el ambiente castellano optan por una sobriedad de tonos planos en las indumentarias de las imágenes religiosas, hábitos negros, blancos o pardos, iluminados localmente por simples cenefas vegetales dorados al mordiente, cuyos perfiles resaltan por medio de pinceladas oscuras que crean efectos de sombreado, como se ve en las obras de Juan Pascual de Mena y algunas de Francisco Salzillo. Estas cenefas son similares, en el concepto y en el diseño, a los mostrados por los severos hábitos de las imágenes de Manuel Pereira, de mediados de siglo XVII, como los Padres de la Iglesia del Convento de las Plácidas, en Madrid; sin embargo, si atendemos a las diferencias técnicas, en estas últimas los motivos están abiertos con estilete dejando ver el brillo del oro bruñado.

En Andalucía, asistimos a una continuidad de las técnicas y de los motivos de policromía desarrollada en la centuria anterior, con la salvedad de que estos últimos se irán adaptando a las modas difundidas por el comercio de tejidos. Es el siglo de las modificaciones, de la demanda de nuevas soluciones y alternativas policromas, e incluso de la reducción de costes, donde se busca un efectismo ilusorio, recurriéndose, más concretamente en la escuela Sevillana, al desarrollo e implantación de técnicas que luego se difundieron por toda la región de manos de maestros como Pedro Duque Cor-

11. Manto brocado de la Virgen de la Piedad. Gregorio Fernández. Convento de los Carmelitas Descalzos (Burgos)
12. San Simón Apóstol. Encarnación al templo. Antiguo retablo de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera (Cádiz)
13. Brocados, damascos y cogollos en las ropas de El Salvador. Gregorio Fernández. Retablo de San Martín (Segovia)



12



13

nejo y José Risueño. El primero, con los retablos del templo jesuítico de San Luis de los Franceses, donde se imponen telas encoladas y la aplicación de cristales policromos, que junto a las vivas policromías provocan el deseado efecto de teatralidad (Fig. 18).

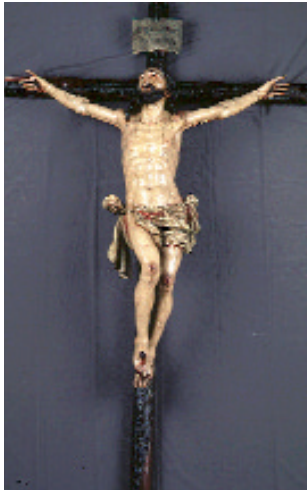
Con relación a las corlas, su utilización se generaliza también en los talleres sevillanos del siglo XVIII, aunque se usó siempre en obras de bajo presupuesto, dando un resultado muy efectista. Como fue el caso del retablo para la iglesia del Colegio de San Basilio de Sevilla, a cargo de Delgado Moreno, en que se declara deber ser de plata bañada de corladura a efectos de parecer de oro.

En el tercio central del siglo irrumpe una novedad estilística importada de Francia, el Rococó. Los nuevos motivos ornamentales, con la rocalla como tema central y las refinadas composiciones cortesanas se difunden progresivamente al mismo tiempo que perduran y continúan los lenguajes del período anterior. Esta decoración era también conocida con la denominación de a la chinesca, pues en ella se encontraban muchos motivos análogos a los contenidos en las porcelanas importadas de Oriente.

Cromáticamente, sobresalen los tonos pasteles, abundando los rosados, los verdes, los azules, los amarillos, los anaranjados y los violetas combinados con el blanco. Los motivos decorativos (rocallas, fajas, guirnaldas, ramilletes florales o primaveras, etc.) se ejecutan a punta de pincel sobre fondos planos monocromos, o sobre fondos esgrafiados, resaltando puntualmente el diseño donde se encuentran labores de gran complejidad, el denominado cincelado. También se emplean colores planos pero intensos como amarillos, azules y verdes oscuros, generalmente lisos, cubriendo grandes superficies de las vestiduras, animadas por cenefas doradas y grabados en bajorrelieve, con el diseño grabado en el yeso, una ornamentación geométrica y vegetal en relieve, que se desarrolla especialmente en este siglo, y con la cual se juega a veces contrastando el oro mate con el brillante. Reaparecen además los barnices imitando brillantes superficies esmal-

14. Crucificado de las Misericordias de la Hermandad de Santa Cruz de Sevilla y Crucificado de los Amores del Convento del Santo Ángel Custodio de Granada. Diferencias entre las encarnaciones de la Escuela sevillana y de la Escuela granadina

15. Nuestra Señora de la Sangre. Iglesia del antiguo Hospital de San Benito de Gerena (Sevilla). Imagen de candelero sin vestir y vestida para procesionar



14 a.



14 b.



15 a.



15 b.

tadas, gracias a las transparencias de las veladuras coloridas sobre las laminas de oro o plata bruñidas (Fig. 19).

Ya en el Rococó, el oro comienza a perder su ascendiente a favor de las imitaciones de jaspes, mármoles y piedras preciosas. También se obtienen reflejos metálicos simulando terminaciones en bronce, manteniéndose el uso de plata dorada y aumentando el gusto por los acabados brillantes. Aún así encontramos la plata, bruñida, mate o en polvo, en motivos ornamentales que salpican las vestiduras.

La llegada de los Borbones a la corte española trajo consigo un cambio de gusto trascendental para el futuro de la imaginería y retablistica barrocas. La creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con sus ilustres e influyentes profesores, incidiría notablemente en la nueva estética, a lo que se sumarían argumentos como el peligro de los abundantes incendios, la desmonetarización derivada del uso del oro en las policromías o el decoro del culto. Los Ilustrados, partiendo de su punto de vista estético racionalista, despreciaban estas obras consideradas demasiado populares. En 1777, Carlos III prohibía, incluso, la realización de retablos, mobiliario y techos de madera con los respectivos dorados, recomendando el uso de la piedra y estucos. Se obligaba a los tracistas a enviar sus diseños a la Real Academia para ser purgados de los excesos barrocos, hasta el extremo de la imposición de otras trazas de autoría de los académicos de la comisión de arquitectura, cuando aquellos no podían ser corregidos. El dorado y el estofado de las esculturas fueron entonces erradicados por decretos reales de 1778 y 1786, aún así se siguieron haciendo retablos continuando con la tradición hasta el decreto de Carlos IV, en 1791, prohibiendo la continuación de la ejecución de retablos de estilo castizo.

Estas circunstancias suponen el triunfo del Neoclasicismo en España y el fin del esplendor de la imaginería y de la retablistica en madera policromada. Aunque su realización siguió de modo esporádico, especialmente por encargo del clero pobre y gracias a

las clases populares, así se manifiesta la decadencia de estos géneros tan valorados por la sociedad del Antiguo Régimen.

En Andalucía y otras regiones periféricas, continuaron realizándose retablos dorados y policromados, coexistiendo con otros de factura puramente neoclásica, ya que las prohibiciones regias no tuvieron aquí mucho impacto. En la Escuela Sevillana y Granadina prosiguió la producción de imágenes de estilo puramente barroco, aunque con la aceptación de ciertas fórmulas neoclásicas como el colorido de porcelana de las encarnaciones que se aprecian en las obras del imaginero sevillano Juan de Astorga; manteniéndose las técnicas de policromía aunque tendentes hacia la búsqueda de efectos naturales monócromos en los tejidos (Fig. 20).

A lo largo de esta centuria, en lo que se refiere a Portugal, la suntuosidad de las policromías desarrolla una apreciable variedad de patrones de gran intensidad óptica, como consecuencia de la atmósfera lujosa de la época de Don Juan V, no totalmente extinguida el periodo subsiguiente. Además de los esquemas vegetalistas permanecen en uso los motivos de patrones de damascos, evolucionados del siglo anterior, en el sentido de una reducción de su escala y minucia del tratamiento plástico. Más tarde, a partir de mediados de Setecientos, son los vistosos patrones de las sedas de importación, particularmente las francesas, que se trasladan al vestuario de las esculturas, convirtiendo su indumentaria en una expresión de valores cortesanos, también presentes en la decoración de las hornacinas. La coherencia interna del ejemplo ya citado del Museo de Aveiro puede incluso insinuar la existencia de un taller regional, imposible de identificar hasta el momento, pero representativo de esta tendencia.

En el ámbito del estudio del arte de la talla en Oporto en la época barroca, Natália Marinho Ferreira-Alves dedica uno de los capítulos de su libro al dorado y a la pintura, punto de partida indispensable para el conocimiento histórico de esta materia en un área regional de enorme importancia, por cierto no muy distinto





16



17

16. Gérard Vander Planck (ca 1692-ca. 1750). Esculturas de altar mayor, 1740-1744. Madera policromada. Eupen, Iglesia de Saint-Nicolas
17. Jean Del Cour (1631-1707), Saint Jacques le Mineur, 1690-1691. Madera de tilo pintada, h. 214 cm. Lieja, Iglesia de Saint-Jacques

del panorama general portugués. Confrontando la información recogida en las cláusulas contractuales de la documentación con el examen directo de las obras fue posible a la autora desentrañar una amplia variedad de procesos. En ellos domina la técnica del estofado, de reputado grafismo, valorizado por la imitación de sedas y brocados, motivos con flores y frutos o la aplicación de pedrería, siempre a gusto de clientes y artistas. Pero un vasto campo de intervención del color se extiende más allá de las imágenes, envolviendo frontales de altares, santuarios, oratorios o el forro de las hornacinas, como se verificó en Aveiro. Los mármoles, o la imitación de alabastro y jaspe, a la par de esa técnica particular conocida como aventurina, integraban las formas de ilusionismo más frecuentes en el siglo XVIII, al que se unía el acharolado de sugestión oriental y, evidentemente, la pintura lisa. En el se potencia el sentido del dorado, como el de los diversos tipos de tratamiento y patrones de los vestidos de las imágenes, completado por la encarnación, en que, de acuerdo con los documentos mencionados por la historiadora que venimos siguiendo, se utilizaría la técnica a pulimento, de lustre o el pulido a vejiga.

En cuanto a Bélgica, el grupo escultórico del Ángel de la Guarda acompañando al Niño, atribuido recientemente a Cornélis Vander Veken permitió evidenciar, tras la restauración de 1988-93, también la aplicación de la venturina. En este grupo, el policromador representó las encarnaciones "al natural". Para las vestiduras del ángel, utilizó una técnica de imitación de dorado con hoja de latón, reservando la aventurina para el vestido del Niño. Es este el primer ejemplo conocido de utilización de esta técnica en el país. Hay que significar, además, los ángeles del carro procesional, llamado "Car d'Or" de la Colegial Sainte-Waudru en Mons, de 1780, cuyos ojos fueron provistos de pupilas negras (Fig. 21).

El resultado de las observaciones directas, a ojo desnudo, permite a veces observar una importante capa de preparación sobre las esculturas de madera. Su presencia se justifica no solo desde un punto de vista técnico, sino también formal. Las lagunas existentes, por ejemplo, en los ángeles adoradores, esculpidos por Guillaume Evrard para el altar mayor de la antigua iglesia de los Premostrenses, en Lieja, lo muestra de forma evidente, produciéndose al mismo tiempo una verdadera remodelación de la superficie esculpida por vía de las fuertes variaciones practicadas en el grosor de la capa de preparación. El mármol de las esculturas o del mobiliario era utilizado para darles más brillo, pero también a veces para esconder las degradaciones sufridas por ataques de insectos xilófagos, como atestigua una carta enviada al Capítulo de la Colegiata de San Pedro, en Lieja, por el párroco de Corroy.

Cuando su estado así lo determinase, las estatuas, a veces llamadas postures, eran repolicromadas o simplemente blanqueadas. El Roble o castaño esculpido, tal como era utilizado en los grandiosos púlpitos (chaires de Vérité), podía recibir el dorado o el plateado a fin de realzar ciertas partes. El resto era encerado o barnizado. Un caso enigmático es el de la figura de Santa Genoveva de Strée, por la que fueron pagados 36 florines a su es-



cultor en 1709, habiendo realizado el párroco, meses más tarde, una adquisición de barniz para serle aplicado<sup>8</sup>.

La escultura modelada en barro después cocido, abundantemente utilizada para la realización de bozzetti y modelli, constituye un material barato, menos ostentoso que el mármol blanco, que, después de policromado, permitía perfectamente la realización de estatuas, incluso de gran dimensión. En el campo profano, subsisten aún un cierto número de ejemplos en su lugar original, sobre todo en los parques de castillos, mientras que en el campo religioso, por lo menos en el siglo XVIII, diversos ejemplos de obras de terracota policromada muestran que el gusto por lo antiguo no es la única referencia. Varios artistas, como por ejemplo Antoine Pompe y Gérard-Dieudonné Kinable se apropiaron de las composiciones de otros escultores, trasladándolas al barro en una amplia gama de productos coloridos que va del bibelot a la estatua de tamaño natural.

De las consideraciones necesariamente incompletas y fragmentarias anteriormente desarrolladas se hace legítimo concluir que la policromía barroca de los dos países de la Península es un campo con obvias analogías entre sí, al contrario de lo que sucede con la imaginería belga. Solamente en el período neoclásico algunos paralelismos con las policromías de los Países Bajos Meridionales podrán ser detectados, precisamente cuando termina el período Barroco, lo que significa la decadencia de la imaginería policromada en España, antes de ocurrir lo mismo en Portugal.

En las policromías de la escultura castellana, el inicio de esa decadencia se sitúa aún en el siglo XVIII, con una restricción de los repertorios decorativos, simplificación del diseño y un cierto descuido en la ejecución técnica de las imágenes, salvo en raras excepciones, que no encontramos en los siglos anteriores. La adaptación a los cambios estilísticos y la demanda asumida de efectos deslumbrantes y teatrales llevaron a que se modificasen algunos hábitos y tradiciones artesanales, al mismo tiempo que se introdujeron o potenciaron otros.

Aunque en la policromía incida, como no podía dejar de ser, los cambios estilísticos y doctrinales inherentes al período Barroco, alguna diferenciación se revela entre las diversas regiones españolas, marcando Castilla su ámbito a través de dos focos fundamentales: Valladolid, primero, y Madrid después, haciéndose notar su influencia en el País Vasco, en La Rioja, Aragón, Navarra, en Galicia y en Extremadura. En Andalucía, región no menos determinante en este proceso, los centros de que emanan las novedades y las principales tendencias son Granada y Sevilla, habiendo igualmente diferencias sensibles entre estas escuelas, con sus matices y particularidades.

Independientemente de su proximidad geográfica, Portugal comparte el mismo universo cultural y religioso, pero con una especificidad propia, en la cual se integran también dimensiones regionales siempre presentes en su historia artística, y bien conocidas por ejemplo en el campo de la talla dorada.



18



19



20

Aunque el último tercio del siglo XVIII implique la decadencia de la imaginaria y de la retabística en España, con excepción de los lugares periféricos, esta tradición no se pierde completamente, dada su persistencia en Portugal y en las colonias del continente americano. Tan poco se puede olvidar que en Andalucía, especialmente en Sevilla y Granada, las técnicas unidas a la imaginaria barroca nunca desaparecieron del todo, perdurando en su unión a la tradición procesional, siempre tan viva en estas ciudades. Siendo cierto, por otro lado, que fuera de la Península Ibérica se repitieron hasta la saciedad modelos de tiempos pasados, también lo es que en las artes de madera policromada se introdujeron novedades locales, desarrolladas ya en contextos ajenos a las normas estrictas de la monarquía de los Borbones o de las academias artísticas, remitiendo toda esa producción a un campo totalmente distinto del aquí tratado y, por consiguiente, fuera de nuestro horizonte.

## Bibliografía

**ALVES, Natália Marinho Ferreira.** A arte da talha no Porto na época barroca: artistas e clientela, materiais e técnica / por Natália Marinho Ferreira Alves. Porto: Arquivo Histórico, Câmara Municipal, 1989. (Documentos e memórias para a história do Porto, 47) . 1º v.: 330, [1] p.. 2º v.: Quadros, documentos, cronologia, fotografias, p. 337-794, [3] p. Tese de doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**BALLESTREM, A.** "Sculpture polychrome: bibliographie". *Studies in Conservation*. London. Vol. 15, nº 4 (1970), p. 253-271

**BARRIO, M., BERSAIN, J.** "Agustín Conde, policromador del retablo de San Juan Bautista de Hernani". *Ondare*. 19 (2000), p. 443-453

**BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.** "Evolución de la policromía barroca en el País Vasco". *Ondare*. 19 (2000), p. 455-470. Policromía barroca en Álava

**BAUER, M.-Fr., DE HENAU, P.** "Nicolas Leclerc (1733-1799), saint Michel terrassant deux anges déchus, 1763". *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Bruxelles. Vol. 25 (1993); p. 269-272

**BELDA NAVARRO, C.** "Francisco Salzillo y la escultura pintada". Catálogo de la Exposición Francisco Salzillo. Imágenes de culto. Madrid, 1998, p. 37

20. Sant'Ana Mestra (Pormenor). Siglo XVIII. Madera policromada Museo de Aveiro

21. Guillaume Evrard (1709-1793), Virgen con niño, 1750. Madera policromada, h. 170 cm. Spa, Iglesia de Notre-Dame et Saint-Remacle



21

**BERNALES BALLESTEROS, J. et al.** El arte barroco en Andalucía: Urbanismo y arquitectura. Sevilla: Gever, 1989 (Historia del Arte en Andalucía; 6)

**BRANDÃO, Domingos de Pinho.** Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade e Diocese do Porto: documentação. Porto: Sólivos de Portugal [distrib.], 1984-86. (Diocese do Porto., Subsídios para o seu estudo, 1, 2)

**BRUQUETAS GALÁN, R.** Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro. Madrid, 2002

**CABRERA, J. M. ; RECCHIUTO, A.** Study of the materials and technique of the polychrome sculpture. Virgen de la Oliva (by Alonso Cano. Spanish XVII century). Madrid: The International Council of Museums. Committee for Conservation, 1972

**CASTRO, Joaquim Machado de.** Dicionário de escultura. Lisboa: Livraria Coelha, 1937

**CENNINI, Cennino.** Tratado de la Pintura (1437). Barcelona, 1979

**CESSION, C.** "L'Ange gardien baroque de La Gleize et sa polychromie à l'aventurine. Étude et restauration". *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*. Bruxelles. Vol. 26 (1994-1995), p. 163-171

**CHAGAS, Filipe das.** Arte da pintura, symmetria, e perspectiva. Philippe Nunes; com um estudo introdutório de Leontina Ventura. Ed. fac-simil. Da ed. 1615. Porto: Ed.Paisagem, 1982

**DIEULAFOY, M.** L'Estuaire polychrome en Espagne. Paris, 1908

**ECHEVERRÍA GOÑI, P.** Escultura del Renacimiento en Navarra. Pamplona, 1990

**ECHEVERRÍA GOÑI, P.** "Policromía renacentista y barroca". *Cuadernos de Arte Español*. Madrid. Nº 48 (1992)

**ECHEVERRÍA GOÑI, P.** "La Policromía del retablo calceatense". Catálogo de la Exposición Forment, escultor renacentista. Retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada. Zaragoza, 1996. p. 215-230

**GAÑAN MEDINA, Constantino.** Técnica y evolución de la imaginaria policroma en Sevilla. Sevilla: Universidad, 2001

**GARCÍA CHICO, E.** Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Valladolid, 1941. Vol. II. Escultura

**GARCÍA RAMOS, R.** "Examen material de la obra de arte. La correspondencia de policromías". *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Sevilla. Nº 12 (1995), p. 52-57



**GARCÍA RAMOS, R. y RUIZ DE ARCAUTE, E.** "Aproximación al brocado aplicado en España. Desarrollo y extensión". Actas XI Congreso Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Castellón, 1996, p. 747-746

**GÓMEZ ESPINOSA, T.** "Contribución de la Ciencia al estudio técnico de la escultura en madera policromada". Actas Congreso Nacional Madrid en el Contexto de los Hispánico desde la época de los Descubrimientos. Madrid, 1994. T. II, p. 1341-1355

**GÓMEZ ESPINOSA, T.** "El Retablo mayor de la catedral de Toledo. Estilo y policromía". Actas II Jornadas de Conservadores de Catedrales. IEA. Universidad de Alcalá, COAAT, 1998

**GÓMEZ ESPINOSA, T.** "Policromía del gótico final. El retablo mayor de la Catedral de Toledo y obras burgalesas de Gil Siloe". Congreso Internacional Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos, 1999

**GÓMEZ ESPINOSA, T. , et al.** "The Conservation and restoration of a processional image: the Christ of the Expiration" Preprints of the Contributions to the Madrid Congress, 1992. Conservation of the Iberian and Latin American cultural heritage. London: IIC, 1992, p. 57-61

**GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L.** Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Madrid, 1994

**GÓMEZ GONZÁLEZ, M. L. , GÓMEZ ESPINOSA, T.** "Diagnóstico y metodología de restauración en la escultura en madera policromada". Arbor. Madrid. N° 667-668 (2001)

**GÓMEZ MORENO, M. E.** La policromía en la escultura española. Madrid, 1943

**GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta.** Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia. 2.ª ed., 1997

**HASBACH LUGO, B. , et al.** Escultura policromada del siglo XVI en España. El Entierro de Cristo de Juan de Juni en Valladolid. México, 1980

**HASBACH LUGO, B., GARRIDO, Carmen.** "Technique and restoration of three sculptures by Pedro Mena". In Preprints of the Contributions to the Madrid Congress, 1992. Conservation of the Iberian and Latin American cultural heritage. London: IIC, 1992, p.68-71

**HASBACH LUGO, B. , et al.** Santísimo Cristo de la Misericordia de José de Mora. Granada, 1995

**HASBACH LUGO, B. , et al.** Retablo mayor de la iglesia de Albolote. Granada. Conservación. Monografías. Granada, 1999

**LEFFTZ, M.** La sculpture baroque Liégeoise (thèse de doctorat de l'Université Catholique de Louvain, 1998, promoteur I. Vandevivere)

**LHOIST-COLMAN, B.** Le livre de comptes de Simon-Joseph Abry, peintre et hérald d'armes Liégeois (1675-1756). Liège, 1990

**LIMA, Henrique de Campos Ferreira de.** Joaquim Machado de Castro, escultor conimbricense - noticia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925

**LÓPEZ MARTÍNEZ, C.** Retablos y esculturas de traza sevillana. Sevilla, 1928

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.** "La policromía en la escultura castellana". Archivo Español de Arte. Vol. 26(1953), p. 295-312

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.** Escultura barroca castellana. Madrid, 1959

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.** Escultura barroca en España 1600/1700. Madrid, 1983

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.** El retablo barroco en España. Madrid, 1993

**MOURA, Carlos.** O limiar do barroco. [José Fernandes Pereira, Rafael Moreira]. Lisboa: Alfa, 1988 (História da arte em Portugal; 8)

**PACHECO, Francisco.** Arte de la pintura. Preliminar, notas e índices de F.J. Sanchez Canton, ed. del manuscrito original de 1638. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, 2 v.

**PALOMERO PÁRAMO, J. M.** El retablo sevillano en el renacimiento: Análisis y evolución (1560-1629). Sevilla, 1983

**PALOMINO, A.A.** El Museo pictórico y Escala óptica (Madrid 1715). Buenos Aires, 1944

**QUILES GARCÍA, Fernando.** "Contribución documental al conocimiento de la policromía barroca". Cuadernos de Restauración. Sevilla. N.º 2 (2000)

**QUILES GARCÍA, Fernando.** Noticias de Pintura (1700-1720). Fuentes para la Historia del Arte Andaluz. Sevilla: Guadalquivir, 1990. Tomo I

**SANCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo.** Técnica de la escultura policroma granadina. Granada: Universidad, 1971

**SERCK-DEWAIDE, M.** "Char processionnel d'apparat, dit le "car d'or" (1780)" Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique. Bruxelles (1988-1989), p. 262-265

**VÉLEZ CHAURRI, J. J. y BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R.** La policromía de la primera mitad del siglo XVII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez y Cisneros (1602-1648). Miranda de Ebro, 1998

**WATIN, Jean Felix.** L'art du peintre, doreur, vernisseur. Nouvelle ed. Paris: Chez Leone Laget, 1977

<sup>1</sup>ARCHIVES DE L'ETAT À LIÈGE, Liège, Notaire Babou J. P., 3 de julho de 1739.

<sup>2</sup>ARCHIVES DE L'ETAT À LIÈGE, Liège, Notaire H. Baiwir, 12 de setembro de 1742.

<sup>3</sup>WATIN, L'art du peintre, doreur, vernisseur, Paris, 1773, p. 104-105.

<sup>4</sup>PACHECO, F., El arte de la pintura (Sevilla, 1649), Madrid, 1956 (edic. preparada por F. Sánchez Cantón).

<sup>5</sup>LIMA, Henrique de Campos Ferreira. Joaquim Machado de Castro, escultor conimbricense. Notícia biográfica e compilação dos seus escritos dispersos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925, p. 114.

<sup>6</sup>ARCHIVES DE L'ETAT À LIÈGE, Collégiale Saint-Thomas, 38, documentos diversos séc.s XVII e XVIII, contas para o trabalho e decoração da Igreja, 1725 -1733, p. 106 e 108.

<sup>7</sup>Publicado por Vítor Serrão, O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses, Lisboa, 1983, p. 349-350.

<sup>8</sup>ARCHIVES DE L'ETAT À HUY, Cure, Strée, 34, antigos títulos, sécs. XVII-XVIII, fragmentos de contabilidade, 1707-1709, 1710-1712, abril de 1709.

#### Nota

La versión original de este artículo, en portugués, se encuentra publicada en las actas del Congreso Internacional de Escultura Policromada, celebrado en la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa, del 29 al 31 de octubre de 2002. La traducción al castellano para PH Boletín ha sido realizada por Mª Cristina Blázquez - L.T. Traducciones.